

+Este texto forma parte del libro "A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina" editado por Precarias a la Deriva (Traficantes de Sueños, Madrid, 2004)

Mamá, quiero ser artista!

Apuntes sobre la situación de algunas trabajadoras en el sector de la producción de imágenes, aquí y ahora.

La representación como comunicación y como (re)producción de realidad(es)

-Es mejor que hagas unas oposiciones, nena....con lo lista que tu eres...podrías sacarte cualquier carrera...

No sé... puede que tengas vocación, pero también lo podrías hacer como hobby, no? ...Tu verás lo que haces...pero te vas a morir de hambre!

Esta era (y sigue siendo), más o menos, la reacción de nuestras/os allegadas/os (especialmente si nacemos en el seno de una familia trabajadora, con una relación lejana o inexistente con cualquiera de los campos de la producción cultural) ante la respuesta a nuestro incierto futuro profesional.

Lo cierto es que, en las condiciones actuales de la producción de representación dentro del estado español, prácticamente en todas sus vertientes (especialmente en las más críticas y/o menos comerciales), algunas de sus oscuras expectativas se ven cumplidas. En lo que mamá se equivocaba, sin embargo, es en pensar que la inestabilidad, la desregularización y la escasez o falta de remuneración afectarían sólo a los trabajos «creativos», «poco serios», que no tenían/tienen siquiera en muchos casos la consideración social de «empleo» y que, además, aparecían vinculados a formas de vida, cuando menos, «irregulares» y poca propicias para el ascenso social.

Aún así, nosotras perseveramos, y tras un periodo de estudios más o menos ligados a la imagen o una formación autodidacta, nos encontramos inmersas en una labor sin horarios ni reconocimiento, muchas veces sin contrato, un «trabajo» que no se considera «empleo», una especie de «voluntariado indefinido» apoyado en una dudosa y ególatra concepción del talento, del que se espera que nos cansemos más o menos pronto.

En el mejor de los casos, podremos sobrellevar con enorme cansancio, un pluriempleo forzoso que desdoble nuestro tiempo en «empleos asalariados» y en «lo que de verdad considero mi trabajo», y si además somos mujeres (y parafraseando al colectivo estadounidense Guerrilla Girls) podremos «tener la suerte» de elegir entre la maternidad o el tiempo para nosotras mismas y una carrera profesional absorbente, sin vacaciones ni pagas extra, un exámen continuo donde siempre estás empezando.

Si bien es cierto que todo el sector audiovisual (desde la publicidad o el diseño hasta la producción de noticias o documentales en los media, desde el cine comercial hasta la elaboración de imaginario dentro del ámbito del arte) comparte elementos comunes muy significativos, convendría hacer algunas distinciones entre sus diferentes aspectos, al tiempo que subrayar hasta que punto la situación de las mujeres en los diversos campos de la representación sigue siendo conflictiva.

Por cuestiones de espacio, y ya que dentro de este libro han sido abordadas las condiciones de trabajo en el campo de la comunicación por otras compañeras, tras un breve análisis conjunto, centraré este breve escrito en mi experiencia más cercana, la precariedad y sus incidencias dentro del mundo de la creación artística, un territorio definido por algunos sectores de la «institución arte» como un «espacio de libertad» lleno de posibilidades que, a poco que se conozca y analice, se presenta como uno de los terrenos laborales más anacrónicos, jerárquicos, sexistas y clasistas que todavía persisten. No en vano, como hubieran apuntado algunos marxistas de antaño o la siempre lúcida Teresa de Lauretis, la representación es un aparato privilegiado de generación/difusión de ideología que debe ser controlado en todos sus aspectos (desde la generación a los dispositivos de recepción).¹

Elaborar imágenes es una actividad política, enmarcada de diversas formas en el sistema de producción, que genera plusvalías tanto en el terreno económico como en el terreno simbólico.

Ya sea como transmisión de información, como marca o imagen de una mercancía o servicio, ya sea como representación del mundo o de la subjetividad del o de la artista, producir representación es un trabajo de acción comunicativa y simbólica donde los parámetros de clase, raza, género, opción sexual, etc... están activados a su máximo nivel, y por ello comporta marcos de censura y autocensura importante y bien interiorizados por los/las que nos dedicamos a ello.

La representación no «refleja», sino que construye (nuestra posición en) el mundo, y se levanta sobre códigos bien definidos (continuidad, coherencia, ordenación teleológica generada por convenciones temporales y espaciales –por ejemplo, las elipsis o el plano/contraplano-, delimitación clara entre lo «ficticio» y lo «real», distribución dicotómica entre el observador-sujeto y el/la observada-objeto, oscurecimiento o negación de los mecanismos de construcción y de los marcos históricos de los conceptos y las formas visuales...) que estamos destinadas a reproducir sino hacemos un esfuerzo por problematizar la mirada, por transitar los umbrales de lo definido como «visible», por cuestionar la simplificación y naturalización del orden visual legitimador como el único posible.

Construir imágenes se convierte, dentro de esta estructura, en una mera (re)presentación connivente (consciente o inconsciente) de significantes y significados tanto narrativos como simbólicos, los únicos que nos parecen posibles para ser «entendidas» y «aceptadas» por el público, los únicos admitidos por los circuitos establecidos (ya sean mediáticos o artísticos), los únicos que podemos, incluso, llegar a imaginar, gracias al persistente consumo y a la retroalimentación imperante de nuestra inmensa marea de mercancías audiovisuales, que provoca una infinita «variación homogénea» de cuerpos, actuaciones o soluciones narrativas siempre convergentes.

La representación generada por este marco aceptado está, en definitiva, condenada a (re)producir y (re)encarnar estereotipos y relatos, a elaborar productos enquistados y reificadores que instituyen la paralización, el embotamiento y la fascinación como herramientas, que aseguran la explotación y la objetualización visual, en

¹Véase Lauretis, Teresa de: “La tecnología del género” dentro del libro de la misma autora Diferencias. horas y Horas. Madrid, 2000.

vez de abrir una puerta a una posible reciprocidad, hacia una «representación participativa», como diría Martha Rosler,² que transite entre las fronteras del «ojo» y el «espejo», de lo activo y lo pasivo.

La reactivación de fórmulas y comportamientos reaccionarios o el intento de regeneración de las fronteras entre «alta» y «baja cultura» acaecida desde los años 80 en las propuestas visuales occidentales (desde el cine a la TV, desde la moda al videoarte) como forma de aislar o neutralizar posibles contestaciones al «ojo imperativo» (desde el arte o el audiovisual feminista hasta los análisis que superan las posiciones economicistas postmarxistas para profundizar en la crítica de la producción cultural como una mercancía intersectada por los estándares genéricos, étnicos, de clase...), hablan de la enorme dificultad de pensarse fuera de lo «visible homologado» y sus redes de distribución, y de la escasez de desafíos a la mirada unívoca, incluso en el aparentemente «experimental» mundo del arte.

Al propio miedo y la imposibilidad traducida en autocensura, se une el silenciamiento en la recepción, merced a las estrechas relaciones entre la producción, la distribución y el consumo, un círculo de difícil acceso y más compleja ruptura, que hace casi impensable la presencia de construcciones visuales no reproductivas, excepto cuando actúan como pequeñas incursiones «políticamente correctas» destinadas a producir una plusvalía simbólica muy concreta (una ilusión de conflicto falaz o de pluralidad aparente, por ejemplo) o cuando están a punto de ser asimiladas y convenientemente desactivadas –un proceso constante- por los códigos hegemónicos.

Si bien es verdad que la influencia social de la televisión o del cine comercial no es comparable a la de las diferentes formas y soportes del arte, las condiciones de la denominada «manipulación de códigos visuales » tienen aspectos coincidentes.

Tanto en el marco meramente comunicativo como en el creativo, las trabajadoras audiovisuales estamos sometidas a las condiciones extremas de flexibilidad, saqueo afectivo, movilidad, inseguridad o competencia brutal propias de la producción inmaterial, al tiempo que una total desregularización del tiempo de trabajo/tiempo de ocio y una completa confusión de los espacios de uno u otro ámbito (especialmente si realizamos en parte o completamente el trabajo en casa) se imponen en nuestros cuerpos y nuestras formas de vida.

Trabajamos siempre y en todas partes: en casa, en la oficina, en la productora o en la agencia. Pero además, todas hemos aprendido a rentabilizar nuestras experiencias y a someter nuestras necesidades a los imperativos de una tarea que presenta el «añadido vocacional» (estás haciendo lo que quieres, no?) y por tanto requiere nuestra completa dedicación.

(Casi) todas hemos concluido que la mirada y las representaciones hegemónicas del mundo es patriarcal y heteronormativa, y por tanto, que hablar desde una posición de género como una variable política supone un esfuerzo añadido, un esfuerzo estratégico que se suma al que ya hemos hecho al intentar camuflar nuestros ojos para conseguir producir imágenes dentro del orden visual hegemónico (y esto es igualmente válido en el campo de la enseñanza y el análisis de imágenes y dispositivos, donde como mínimo te tildarán de «falta de objetividad» si enseñas algunas de las aportaciones de la teoría feminista); y, además, algunas de nosotras

² Véase Rosler: Martha: “Si vivieras aquí” dentro del libro Blanco, P, Carrillo, J, Claramonte, J & Expósito, M (eds.): Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.

hemos aprendido que, lo que se presenta como natural, coherente y lógico, no es sino una composición clasista, donde se asume como normativo un marco visual arbitrario y jerárquico que no es sino un bagaje de difícil y costosa adquisición, especialmente si tu primera visita a una pinacoteca la has hecho en la excursión de fin de curso del colegio.

Si bien, como ya apuntaba más arriba, construir imágenes en cualquier ámbito comparte estos y otros aspectos comunes, las condiciones de producción, el compromiso personal o la responsabilidad en la generación y difusión de las mismas es, obviamente, muy diferente cuando trabajas en el ámbito de la producción artística o en una grande o pequeña empresa de comunicación o diseño.

La elaboración de imágenes en el territorio comunicativo está regulada por los marcos del grupo empresarial en el que esas imágenes se emitan y su distribución forma parte de la generación de un relato institucional más amplio, al tiempo que están impregnada de la rapidez y la inmediatez propia de los media (dinamismo, levedad, novedad...): el imaginario mediático tiene una influencia y una difusión que no posee la imagen de la institución arte, pero también se olvida y se consume más rápidamente. Como «espejo» del mundo que las produce, confunde la realidad con su representación, para reafirmar los roles y las identidades homologadas produciendo la sensación de un sistema sin fisuras ni intersticios, trabado, continuo y teleológico, donde «las cosas son así y así se las hemos contado».

Las trabajadoras de estos medios están abocadas a una negociación constante, tanto conceptual como formal, con el marco de producción y emisión y consigo mismas, y saben que su capacidad de maniobra es pequeña (pero significativo, sobre todo debido a su influencia social y a su capacidad de difusión, no hay que olvidarlo...). La importancia (y dificultad) fundamental de estas representaciones reside en su enorme impregnabilidad en los usos, estereotipos y corporeidades cotidianas.

Teniendo en cuenta este contexto, la responsabilidad de las trabajadoras de los medios respecto a la producción y distribución de esos productos es relativa: en sus productos, la censura y los límites de lo visible suelen estar impuestos previamente, como sucede en gran parte de las trabajadoras de la industria cultural comercial en general. La autocensura, aquí, se vive como interiorización de los mecanismos y rentabilidades empresariales.

Sus condiciones laborales, si bien sufren el peso de una profesión «vocacional», suelen incluir una retribución pautada y una regulación estipulada, aunque las formas contractuales sean paulatinamente más débiles (contrato por obra, eternos contratos en prácticas, interminables horas de preparación, despidos improcedentes...) y más «performáticas» (mayor puesta en juego de la imaginación, de la subjetividad y del cuerpo, especialmente en los medios audiovisuales...).

Como ya apuntábamos, la precariedad en sus diversas formas (la flexibilidad, la inestabilidad, la indeterminación de funciones, la (auto)explotación de las experiencias y emociones, la movilidad extrema, la escasez o inexistencia de salario...), definen a casi todos los trabajos en el terreno de la producción cultural y la comunicación (incluso los más ventajosos económicamente o los mejor situados en la jerarquía cultural –comisarios/as de exposiciones, directores/as de museos, grandes estrellas mediáticas...-), excepto cuando entramos en el campo de un funcionariado paralizado o extremadamente ralentizado legislativamente (trabajadores fijos de RTVE o de museos institucionales, por ejemplo).

Pero ¿qué ocurre cuando la producción de imágenes no está dentro de la lógica de la empresa o no tiene una finalidad primordial de divulgación y/o entretenimiento sino que es producida por la «necesidad personal» o como «una forma de crítica hacia las estructuras de la realidad circundante»? es decir, cuando dices en casa: Mamá, quiero ser artista!...y no precisamente una folclórica, no...

Manual de supervivencia o como se vive la precariedad en el glamuroso mundo del arte

Lo primero que piensa una persona cuando le explicas que eres artista es que no necesitas trabajar para vivir y, por lo tanto, que tu familia tiene mucho dinero o que alguien se encarga de proveer tus necesidades.

Cuando llegas al mundo del arte (y, en general, a cualquier profesión vinculada a la producción o transmisión de lo definido como «cultura») procedente de un grupo de lo que hasta hace unas décadas era la clase trabajadora o simplemente ajena al medio o en desacuerdo con él, percibes enseguida tu «extranjería» en medio de su «endogamia», o si preferís, tu «discordancia» en medio de su «consenso»: tus gestos y tus palabras han de ser reencarnados, tu concepto de lo que es producir conocimiento debe ser autocontrolado, y el miedo generado por la inseguridad y el coste emocional de tu aventurera osadía, debe ser delicadamente camuflado.³

Y es que la primera carencia de los artistas, en un importante número de casos, es su in-consciencia como trabajadores, una idea acentuada por la construcción profundamente arraigada del demiurgo romántico, desclasado y saturniano, demasiado individualista para mirar a su alrededor, perpetuada y acentuada por el imaginario mediático hasta nuestros días.

La «institución arte» tradicional niega la condición de trabajador del artista y su capacidad de influencia y responsabilidad en la vida cotidiana, para esconder, así, las vinculaciones políticas de la representación: el arte, el «gran arte», se presenta como eterno e inalterable, des-histórico, dis-tópico y trascendente, y por lo tanto, ajeno a las condiciones materiales en las que es elaborado.

Si bien cabría pensar que tras décadas de análisis materialistas, después de una aparente diversidad de tipologías de artistas, y tras las más que probadas vinculaciones de las imágenes como instrumento ideológico, el concepto de la elaboración de la representación fuera del marco empresarial comunicativo sufriría una transformación definitiva, ésta no se ha producido en profundidad. El arte se sigue pensando como un espacio incontaminado, de «autonomía absoluta»⁴, poblado de individuos sin sexo ni clase, que trascienden sus

³ A este respecto, es muy interesante el texto de Walkerdine, Valerie: “Sujeto a cambio sin previo aviso: la psicología, la posmodernidad y lo popular” dentro de Curran, J., Morley, D. & Walkerdine, V. (eds.): Estudios Culturales. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el postmodernismo. Paidós. Barcelona, 1998, donde la autora relata su propia experiencia y el desgaste emocional que supone su “viaje” desde los suburbios londinenses hasta llegar a convertirse en profesora titular de psicología en una prestigiosa universidad británica.

⁴ Para profundizar en la idea de “autonomía relativa” de las imágenes frente a la “autonomía absoluta” tradicional, así como en otros conceptos repetidos a lo largo de este escrito como “capital simbólico” o “institución arte”, es muy útil la lectura de algunos libros del sociólogo francés Bourdieu, Pierre, especialmente “Las reglas del arte”. Anagrama. Barcelona, 1995 y “Razones prácticas”. Anagrama. Barcelona, 1999.

condiciones vitales para formalizar sus emociones, con un interés por el rendimiento económico muy secundario («todo por amor al arte») o abiertamente cínico («todo por la pasta»).

Tras la evidenciación de la influencia de los modelos económicos en la producción artística y la «repolitización» y el replanteamiento del papel social de las y los artistas durante los años 60 y 70, en los 80 se produce una importante reactivación de las jerarquías y los estereotipos más conservadores y, al menos en el estado español, no será hasta mediados de los 90 cuando una nueva generación de artistas reanuden el análisis de la relación de las condiciones económicas e históricas de las imágenes, en especial, una generación de mujeres que retomamos algunos de los planteamientos feministas, para descubrir que nuestra posición en el mundo del arte sigue siendo completamente subalterna.

A las condiciones de precariedad propias de la industria cultural expuestas más arriba (en las que no voy a insistir), las artistas debemos añadir la presión de un trabajo vocacional idealizado, en el que aplicamos el grado máximo de autoexplotación y que nos lleva a adoptar el trabajo como una forma de vida y nuestro propio cuerpo como un territorio más de nuestro «proyecto»: ningún esfuerzo es suficiente, nada es bastante por nuestra carrera (posponer o renunciar a la maternidad, no tener tiempo y/o espacio propio, no atender a nuestra familia, amigas/os o pareja, acumulando con ello una gran frustración que nace del choque entre nuestra educación para el cuidado y nuestro trabajo....).

Nos convertimos en nuestra propia empresa y asumimos los límites de nuestras investigaciones sin explorar demasiado hasta que punto responden a una censura autoimpuesta.

Si además, como apuntábamos al principio de este capítulo, no provienes de un medio que «entienda» y/o «comparta» tus decisiones, has de lidiar contra tu propia inseguridad, contra las opiniones y miedos que provocas en tus allegados, y contra la desprotección económica, teniendo que sobrellevar interminables jornadas laborales que produzcan rendimientos inmediatos para poder «permitirte el lujo» de hacer arte.

Una de las responsabilidades históricas de las personas, articular visualmente su mundo y sus contradicciones, y generar imágenes divergentes que permitan pensar otras realidades posibles, se convierte en un esfuerzo doloroso y agotador, saboteado por un paradigma mediático grotesco de lo que es o debe ser una artista donde no te reconoces y que genera no pocos conflictos personales.

Si además eres una mujer consciente de la carga paralizante que los estereotipos genéricos dominantes dentro de la historiografía transmiten (la «doliente» Frida Kahlo, la «hermosa» Tamara de Lempika, la «mágica» pero «loca» Eleonora Carrington....), y de la cosificación de las imágenes dentro del mercado del arte, las contradicciones se agudizan.

La producción cultural en general, pero especialmente la producción de imágenes «artísticas» esconde una oscura trastienda más allá del glamour de las inauguraciones y las emociones domesticadas, donde hablar de las muchas veces contradictorias fuentes de financiación sigue siendo «de mal gusto»: inexistencia o extrema escasez de honorarios, falta absoluta de contratos o formas de contratación irregulares (incluso entre artistas y galeristas, que se supone tiene una vinculación de medio o largo plazo), relaciones de clase que condicionan la entrada en ciertos circuitos, sexismo implícito y explícito (hay un gran número de mujeres en la producción cultural, pero, en la mayor parte de los casos, o bien incorporan modelos de ejercicio del poder patriarcales, o siguen actuando como «madres-cuidadoras» o como «gestoras desvalorizadas», sin suficiente «talento o

talante» para haberse convertido «en grandes artistas»), y una ausencia casi completa de debate en cuanto a las condiciones materiales de la producción artística (irresponsabilidad o carencia de posición de las/los productores de representación dentro del sistema económico y político; (auto)explotación e instrumentalización de la imagen del/de la artista, convertida muchas veces en un fetiche; autoproducción de los proyectos en la mayor parte de los casos, incluso cuando se trabaja para instituciones; ausencia (casi siempre) de remuneración durante el proceso productivo a cambio de la inflación (aceptada) del objeto final, ahora ya más o menos único y postaurático...)⁵

Estas son algunas de las situaciones que dibujan un panorama donde las y los artistas seguimos (muchas veces a nuestro pesar) alimentando la falaz imagen del «genio» autosuficiente, asumiendo ideas de «éxito» y «fracaso» absolutamente personales ancladas en los parámetros de la mistificación y el prejuicio del demiurgo, y suscribiendo la idea romántica de que la representación no es una forma acción política estratégica, y por lo tanto coyuntural y profundamente vinculada a las condiciones históricas, sino una aportación subjetiva al mundo que pretende acceder al reconocimiento en forma de relato histórico institucional universalizador.⁶

Sin embargo, la necesidad de posicionarse dentro del marco de las relaciones de producción no es compartida por todos los artistas: evidenciar la precariedad, el sometimiento y la autocensura en la que trabajamos las generadoras de representación, denunciar la necesidad de desarrollar un imaginario fuera de las construcciones del individualismo cartesiano, así como hablar del enorme cansancio acumulado por el trabajo a tiempo completo, no parecen estar en la agenda, ni siquiera de las frustrantes asociaciones de artistas. Todo ello implicaría, por ejemplo, cuestionar en profundidad la propia idea de lo que es un/a artista, empezar a pensar la creatividad como una capacidad y un instrumento colectivo y, en fin, pensar el arte como un trabajo político con un marco histórico bien definido, que no sólo no pretende la eternidad y la trascendencia, sino que las denuncia como parámetros represivos.

Por otra parte, cuando las formas y presupuestos habituales de la producción artística (la imaginación, la dedicación, la puesta en juego de los elementos autobiográficos, la emocionalidad...) han sido apropiados y rentabilizados por el capitalismo postindustrial, ¿tiene realmente sentido seguir considerando la producción audiovisual fuera de los mass media?; ¿es oportuno pensarse como artista, especialmente si eres mujer?

⁵ Para profundizar en el panorama de las condiciones materiales del arte en el contexto del estado español es interesante el escrito de Expósito, Marcelo y Navarrete, Carmen (en el momento, además, del nacimiento de las asociaciones de artistas visuales): “La libertad (y los derechos) (también en el arte) no es algo dado, sino una conquista, y colectiva” publicado dentro del libro de Pérez, David (coord.): *Del arte impuro. Entre lo público y lo privado*. Generalitat Valenciana, Valencia, 1997.

⁶ Para una crítica a la reproducción de los estereotipos más reaccionarios del creador/a conviviendo con las nuevas “net-condiciones” de trabajo inmaterial y reticular, es muy interesante el artículo de Kuni, Verena: : “Some Thoughts On The New Economy of Networking. Cyberfeminist Perspectives on “Immaterial Labour”, “Invisible Work” and other Means to Make Career as Cultural Part Time Worker under Net_Conditions” en “Future is femail”. Old Boys Network, Hamburgo, 1998. Disponible también en http://www.kuni.org/v/obn/vk_cfr_01.pdf

Me gustaría responder coyunturalmente (siempre coyunturalmente) con una reflexión al hilo de un texto escrito no hace mucho, donde trataba de desbaratar la irritante mi(s)tificación del trabajo de Ana Mendieta, y donde sostenía mis dudas respecto a la necesidad de una historia del arte feminista, apuntando, más bien, a los diversos feminismos como instrumentos de análisis político de las imágenes que ningún historiador o historiadora debería dejar de utilizar en mayor o menor medida, problematizando así los marcos mismos de elaboración de las narrativas históricas.

Desde este punto de vista, como feminista y como trabajadora dentro del ámbito de la producción audiovisual, creo que debemos seguir estando ahí, para generar (aún precariamente) otros ojos posibles (aunque no salgan nunca en la tele), diseñando estrategias siempre móviles (ya sabemos que la asimilación es permanente), y evidenciando las condiciones y los esfuerzos que han costado estas imágenes, pero también siendo conscientes de sus posibilidades de generar nuevas imágenes (en definitiva, de su capacidad de agencia política) para nosotras, y para otras y para otros.

Y para intentar unas imágenes «otras», bien podríamos aprender de algunas experiencias anteriores, e incluso retomar o reactualizar algunas de sus estrategias, articulando las formas de actuación en tres territorios interrelacionados entre sí, los que conforman el ciclo consumo, producción, distribución.⁷

Si en el ámbito del consumo tendríamos que hacer un esfuerzo (o una liberación) de reactivación de los mecanismos deconstructivos (tanto personales como colectivos) para escapar del adormecimiento provocado por la neo-sutura mediática (y no me refiero con ello a una vuelta al displacer radical de Laura Mulvey⁸, sino más bien, a una búsqueda de placer visual menos homogénea y edípicamente reglamentada y reduccionista), en el campo de la producción de imágenes, sería necesario continuar lo que la escritora y realizadora de origen vietnamita Trinh T. Minh-ha llamaría un «proceso de negociación con los límites de lo visible», o más bien, un asalto de estos límites, y la instalación (temporal) en los intersticios, en los pliegues formados por lo «ob-scenae» (lo fuera de escena): desincronizar, desidealizar, desestetizar, repetir para contradecir la novedad devoradora a través de la cadencia de haiku, corporeizar las experiencias, y, en definitiva, romper los relatos a través de la evidencia de la subjetividad y la discontinuidad, se presentan como algunas herramientas fundamentales (y creo que todavía operativas) para oponer, a una mirada que se define como necesariamente objetualizadora y explotadora, una posibilidad de reciprocidad y reflexión, donde la(s) memoria(s) pueda aflorar como una interpelación, la generación de «cultura(s)» aparezca, cuando menos, como el resultado de un proceso

⁷ En este contexto de reactivación de algunas herramientas visuales y conceptuales del cine feminista como problematización de los marcos representacionales, y sobre las condiciones de producción y recepción de las imágenes dentro del actual proceso de inmaterialización de las mercancías, se presenta el proyecto actualmente en desarrollo “tiempo real. Imágenes, palabras y prácticas políticas desde los cuerpos de la precariedad: apuntes para una teoría del discurso”, enmarcado en la propuesta expositiva “Total work”, comisariada por Montse Romaní, en la que participamos Ursula Biemann y yo. Textos disponibles en la red en www.totalwork.geobodies.org

⁸ Me refiero aquí, naturalmente, al artículo de Mulvey, Laura publicado en la revista *Screen* en 1975 “Placer visual y cine narrativo” (traducido en castellano en *Episteme*, Valencia, 1988), revisado posteriormente por la propia autora en 1981 en un texto titulado “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspired by ‘Duel in the Sun’”. *Framework* 6, 15-16, 1981.

conflictivo, lleno de divergencias y antagonismos, y la(s) mirada(s) se defina como el resultado de una serie de formas y significados históricamente influidos y, por tanto, mutables.

Con la llegada de las cámaras digitales y el relativo abaratamiento y facilidad de manejo de los programas de montaje, parece que el horizonte de la producción es mucho más accesible y controlable, que nuevos relatos e imágenes «pueden» ser contruidos sin filtros. Pero, no caigamos en el optimismo tecnológico-abstracto y no repitamos algunos errores históricos, como los explicados por Deirdre Boyle en su crítico texto sobre la guerrilla TV⁹, y, sobre todo, no desatendamos lo que se convertirá en la parte más conflictiva del proceso: la distribución. Podemos generar autorrepresentación y construir contrainformación, pero ¿cómo llegar a que esos textos (visuales o escritos) se conviertan en flujo comunicativo?, es decir, ¿cómo acceder a los canales de difusión existentes?, o lo que parece más eficaz a medio/largo plazo, ¿cómo construir canales y dispositivos alternativos?.

Creo que las dificultades conceptuales más significativas a las que nos enfrentamos hoy en el marco de la construcción de imágenes son éstas: la evidencia de los límites de lo visible sobre los que trataba de reflexionar anteriormente (y la consecuente complejidad misma de «imaginar» otras representaciones fuera del orden visual homologado) y la elaboración de nuevas formas y canales de distribución, que no dependan, necesariamente, de las plataformas y redes ya existentes, con las que estamos abocadas a negociar la contextualización de nuestras producciones (al menos, de momento) si no queremos caer en una práctica artística y/o comunicativa onanista y autocomplaciente.

Si bien internet ha supuesto una herramienta y un espacio fundamental para el desarrollo alternativo de informaciones y relatos, el territorio de las imágenes difícilmente puede circular por ella en las condiciones actuales, especialmente en el espacio doméstico. Por otra parte, habría que preguntarse, si el tipo de recepción que queremos es siempre individual y privado, y si la fórmula del público-usuario colectivo tiene que pasar por los actuales dispositivos de visualización. Tal vez, las experiencias de pequeñas productoras/distribuidoras y las posibilidades de intercambio y/o distribución ensayadas por ellas (por ejemplo, por algunos colectivos que trabajaron/trabajan con arte, cine y vídeo de mujeres como Womens make Movies, en Nueva York o Cinenova, en Londres) puedan abrir campos de investigación al respecto.

Porque, como apuntaban hace ya algún tiempo TrabajoZero, creo que no debemos abandonar el espacio ocupado en una posible transformación de las miradas, por muy escaso que éste sea: producir conocimiento e imaginario propio es una necesidad, como una forma de acción transformadora sobre la realidad y como un modo de evidenciar los vínculos ideológicos, las opacidades y las arbitrariedades escondidas por la representación tradicional.¹⁰

María Ruido

Barcelona, octubre de 2003

⁹ Boyle, Deirdre: “Un epílogo para la Guerrilla TV”. *Acción Paralela*, nº 5, Madrid, enero 2000.

¹⁰ Véase TrabajoZero: “Metodologías participativas y acción política”. *Maldejojo*, nº 2, Madrid, abril 2001.

